

KAZALIŠNA RECEPCIJA DJELA FRANKA WEDEKINDA U HRVATSKOJ

Martina Petranović

»Vi možete me mučit, vješat, davit, / Sav svijet će ipak moje djelo slavit!« uskliknuo je Sramežljivi autor u prologu drame *Pandorina kutija* (*Die Büchse der Pandora*)¹ i efektno sumirao Wedekindovu dramsko-kazališnu sudbinu, kako u onodobnoj Njemačkoj, tako i u nas, pa i šire. Danas priznat kao neprikosnoveni moderni(stički) klasik koji je na mijeni devetnaestoga i dvadesetoga stoljeća unio revolucionarne promjene u dramsko pismo, i u idejnom i u dramaturškom pogledu, Wedekind je od strane brojnih suvremenika vrlo dugo i vrlo oštro osporavan. Njegovim je dramskim djelima nijekana svaka literarna vrijednost, a njemu svaki umjetnički kredibilitet. Proglašavan je pornografom, opasnim i po književnost i po društvo, dok je pljenidbama i zabranama sustavno onemogućavano tiskanje i izvođenje njegovih drama. Nastavivši lanac književnika koji su se drznuli taknuti u tabuizirane i literarno, barem prema vladajućem stajalištu, »neprihvatljive« teme, Wedekind je ubačen u ladicu zazornih pisaca. Svojim sadržajem, a osobito neuvijenim i slobodoumnim problematiziranjem ljudske seksualnosti, Wedekindovi su komadi posvuda izazivali javnu sablazan i zgražanje, raspirujući strast za

¹ Usp. tekst koji se čuva u Odsjeku za povijest hrvatskoga kazališta HAZU (u nastavku: Odsjek HAZU) pod inv. oznakom HNK 2006.

uzimanjem crvenoga pera u ruke u vječno budnim cenzorima i čuvarima reda, mira i građanskoga morala, protiv čije je dvoličnosti Wedekind žestoko prosvjedovao cijeli život. Osuđujućoj su presudi umnogome kumovali razlozi izvanknjiževne naravi, no Wedekind je jednako tako osuđivan i zbog čisto književnih razloga. Zamjerala mu se »razbarušena« dramska struktura nizanja osamostaljenih slika, prihvaćanje postupaka i elemenata trivijalnih žanrova i rubnih predstavljačkih vrsta kao što su melodrama, pantomima, kabaret, varijete ili cirkus, jezična stilizacija, rečenica u kojoj se ravnopravno guraju i stih i proza, groteskizacija i teatralizacija dramskoga svijeta, književni antimimetizam i odstupanje od naturalističkoga poimanja teatra kao »isječka iz zbilje« te tipiziranost i plošnost nemotiviranih, nedostatno karakteriziranih i psihološki nedovoljno produbljenih likova. Dakle, predbacivano mu je sve ono zbog čega će poslije biti hvaljen i prigrljivan kao preteča njemačkog ekspresionizma, nadahnuće Bertoltu Brechtu ili snažan poticaj kazalištu apsurdna. Wedekindove bitke s cenzorima i javnosti bile su duge i iscrpljujuće, a njihovi su tragovi ostali zabilježeni i između korica dramskih tekstova, u koje se nije libio unositi svoja poetička stajališta. Najotrovnije strelice odašiljao je u pravcu književno-scenskoga naturalizma, a njegovo je stajalište prema naturalizmu možda najtočnije formulirao Martin Esslin zaključivši kako se »Wedekindovo odbacivanje naturalizma temeljilo [...] na njegovu preziru spram uskogrudnosti naturalista, skučenosti njihovih političkih i društvenih ciljeva te njihovoj sitničavoj zaokupljenosti reproduciranjem površinskih detalja«².

Razlozi zbog kojih je bio na udaru svojih oponenta u domovini otežali su mu put i do hrvatskoga glumišta, pa su unatoč raznolikosti Wedekindova dramskog opusa u hrvatskim kazalištima dosad uprizorena tek dva njegova djela, tzv. ciklus drama o Lulu (*Zemni duh* – *Der Erdgeist* i *Pandorina kutija*) i *Proljetno buđenje* (*Frühlings Erwachen*)³, s dosta velikim zakašnjenjem u odnosu na njihove svjetske praizvedbe, što međutim nije samo hrvatska posebnost. Od ukupno četiri hrvatske premijere, čak tri otpadaju na prvu polovicu dvadesetoga stoljeća – 1913. u

² Usp. »Modernist drama: Wedekind to Brecht«, u: *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, ur. Malcom Bradbury i James McFarlane, Penguin Books, London 1991., str. 527–528.

³ Kada nije riječ o konkretnim izvedbama Wedekindovih drama u Hrvatskoj, koristim se službenim prijevodima naslova njegovih drama kako ih navodi Viktor Žmegač u jedinici o F. Wedekindu u *Leksikonu stranih pisaca*, Školska knjiga, Zagreb 2001., str. 1138.

zagrebačkom HNK-u izveden je *Zemski duh*, 1924. *Proljeće se budi* i 1930. *Lulu*, a čini se da je postojala i nakana igranja *Pandorine kutije* – i upravo će o njima biti riječi u ovom radu. Novija pak povijest hrvatskoga glumišta bilježi samo jednu predstavu prema dramskome predlošku Franka Wedekinda. U Teatru &TD 2. ožujka 2002. pod redateljskom je palicom Ozrena Prohića izvedena Wedekindova znamenita »dječja tragedija«, ali ovaj put pod naslovom *Buđenje proljeća*⁴, što znači da je Wedekind izbivao iz hrvatskih kazališta više od sedamdeset godina. Godinu dana prije objelodanjen je i prvi cjeloviti prijevod Wedekindovih pripovjedaka. Riječ je o zbirci pod naslovom *Vatromet*, u koju je uvršten i glasoviti Wedekindov predgovor »O erotici«, a cijeli pothvat rezultat je priređivačkoga i prevoditeljskog napora Dubravka Torjanca.⁵ Međutim, Wedekindova dramska djela (još) nisu bila iste sreće, pa na hrvatskome jeziku nije otisnuta nijedna njegova drama. Sličan, iako nešto bolji usud, Wedekinda prati i u hrvatskoj teatrologiji. O Wedekindu se dosad uglavnom pisalo tek ovlaš i usput, u sklopu različitih pregleda povijesti književnosti ili analiza raznih redateljskih, spisateljskih i inih opusa⁶, dok njemu samome, a napose kazališnoj recepciji njegovih drama, u nas dosad nije posvećena nijedna ozbiljnija, sintetska studija.⁷ Čini se stoga zanimljivim pobliže ispitati na-

⁴ Zanimljivo je da se u Muzejsko-kazališnoj zbirci Odsjeka HAZU, među arhivskom građom Dramskoga kazališta Gavella, nalazi i strojopis pod naslovom *Buđenje proljeća* u prijevodu Zvonimira Mrkonjića, datiran u 1993., koji međutim u tom kazalištu nije izveden. Usp. tekst pod inv. oznakom Gav. 437. Predstava u ITD-u igrana je u prijevodu Dunje Dragojević.

⁵ Frank Wedekind, *Vatromet*, Disput, Zagreb 2001.

⁶ U tom smislu najdalje je otišla Sibila Petlevski, koja uspoređuje Wedekinda s Jankom Polićem Kamovom i naglašava, između ostalog, kako su se obojica, obračunavajući se s vladajućim normama svoje okoline, zatekli u »recepcijskom škripcu« u svojim matičnim kulturama. Usp. »Kamov, Grosz, Wedekind«, u: *Simptomi dramskog moderniteta*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2000., str. 86. Usp. još i rad Branke Brlečić-Vujić »Poetološko načelo estetske stilizacije kasne moderne (Wedekind, Gorenčević, Krleža)«, u: *Krležini dani u Osijeku 2003*, Odjek za povijest hrvatskoga kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU u Zagrebu, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet u Osijeku, Zagreb — Osijek 2004., str. 225–234.

⁷ U članku »Njemački dramatičari na zagrebačkom glumištu od 1894. do 1941. godine« (*Usponi*, br. 16, Senjsko književno ognjište, Senj 2000., str. 156–177) Amalija Zoričić najavila je detaljniju studiju i o Franku Wedekindu, uvrstivši ga, doduše, među predstavnike njemačkog naturalizma, ali nastavak njezina rada, koliko je meni poznato, još nije dovršen ili tiskan.

vedenu tematiku – u hrvatskoj teatrologiji ona možda nije bila svjesno prešućivana kao svojedobno Wedekind, ali o njoj se nipošto nije pisalo onoliko koliko ona to nesumnjivo zaslužuje.

Godine 1911., dvije godine prije nego što su s pozornice zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta progovorili prvi Wedekindovi junaci, slikar, književnik i kritičar Dragan Melkus u članku u osječkoj *Narodnoj obrani* izvještava hrvatsku javnost kako su istaknuti njemački umjetnici i intelektualci dali potporu F. Wedekindu potpisavši izjavu u kojoj stoji da je Wedekindov dramski rad rezultat spisateljeve želje za istinom, proziva tijela književno-kazališne cenzure što Wedekindov pokušaj da ozbiljno progovori o pitanjima seksualnosti osuđuju iako istodobno dopuštaju niz daleko opscenijih i lascivnijih kazališnih komada i predstava te, naposljetku, apelira na kazališnu upravu da što je moguće prije dade prevesti i postaviti Wedekindova djela.⁸ Molba u kojoj Melkus iskazuje ne samo svoje dobro poznavanje europskih književnih i kazališnih prilika, uključujući i činjenicu da minhensko kazalište daje ciklus Wedekindovih drama, te razumijevanje Wedekindova lika i djela, nego i vjeru u nužnost obrane umjetničkih sloboda, uslišana je pretkraj zagrebačke kazališne sezone 1912./1913., 21. lipnja, kada je u HNK-u izveden *Zemski duh*. Za tu je prigodu Wedekindovu dramu preveo Milan Begović, koji će u više navrata o Wedekindu i pisati.

Budući da je i iz književne i iz izvanknjiževne vizure Wedekind bio neshvatljiv i neprihvatljiv prosječnome suvremeniku, njegova su djela teškom mukom nalazila put do izdavača, knjižara i kazališnih pozornica. U želji da ih učini barem donekle shvatljivijima i prihvatljivijima, često ih je dorađivao i nadopisivao, mijenjao im naslove, prilagođavao svršetke i najproblematičnije ulomke, scene i činove (ciklus o Lulu zato ima vrlo zamućenu genealogiju), a ponekad ih je modificirao i zato da bi »prevario«⁹ organe cenzure ili se s njima obračunao. *Zemnoga duha*, »tragediju u četiri čina s prologom«, Wedekind je nekoliko puta prepravljao; tekst je na koncu objavljen 1895., a izdavač je bio Albert Langen.⁹ Tri godine

⁸ Dragan Melkus, »Iz umjetničkog života«, *Narodna obrana*, Osijek, X (1911.) 173, 1. kolovoza, str. 1. Među potpisnicima izjave bili su Hermann Bahr, Michael Georg Conrad, Max Halbe, Richard Strauss, Arthur Schnitzler i Max Liebermann.

⁹ S njime je Wedekind poslije surađivao pišući političke i satiričke priloge za časopis *Simplicissimus*, kojemu je Langen bio jedan od suosnivača, a zbog pjesme »Put u Palestinu«⁹ (*Palästinafahrt*) uvredljive po Wilhelma II., Wedekind je završio i u zatvoru.

nakon što je otisnut, 25. veljače 1898., *Zemni je duh* zahvaljujući »Književnom društvu« praižveden u Leipzigu kao privatna izvedba na kojoj je sam autor igrao Dr. Schöna. Od njemačke do hrvatske praižvedbe prošlo je čak petnaest godina, a za njezino konačno uvrštavanje na repertoar zaslužan je tadašnji ravnatelj Drame, Josip Bach, koji je predstavu i režirao. Stjecajem okolnosti, J. Bach je (pre)dugo bio pamćen samo po nemiloj polemici s Miroslavom Krležom, no njegovim se brojnim zaslugama mora pribrojiti i osvježavanje dramskoga repertoara recentnim djelima suvremenih europskih dramatičara, među kojima se, zasigurno ne slučajno, našao i Wedekind.¹⁰

Novine su najavljivale prvi dio duologije o fatalnoj Lulu kao »senzacionalnu tragediju«, »potresan« i »efektan« komad, a kazališna je uprava dolila ulje na vatru obaviješću da se predstava »preporuča samo odraslima«. Potencijalna skandaloznost i škakljivost Wedekindova teksta – 19. lipnja cenzori su ipak »blagoslovili« tekst i vratili ga upravi kazališta – pokazali su se kao dobra reklama, izazvali su golemu pozornost zagrebačke kazališne publike i napunili gledalište do posljednjeg mjesta. Međutim, dobar dio odaziva gledatelja treba pripisati i gostovanju Ančice K(e)rnice u ulozi Lulu, glumice već otprije poznate (zagrebačkoj) publici po interpretacijama snažnih ženskih likova iz modernog repertoara koji ruše konvencije društveno prihvatljivog ponašanja. Naime, sestra operne pjevačice Blaženke Krnice i kritičara Ivana Krnica prethodne je sezone pred Zagrepčanima utjelovila Nju iz Vojnovićeve *Gospođe sa suncokretom*, također jedan koban i po muškarce poguban ženski lik koji s Lulu dijeli niz karakteristika: obje ih prati niz simboličnih (pre)imenovanja, obje su obilježene stigmom prijetvornih »zmija« koje muškarce mame na grijeh i odvođe u propast, obje predstavljaju tip žene s prošlošću, posve u skladu s tada uobičajenom scenskom (pa i filmskom) percepcijom žene. U trenutku kad dobiva Lulu, i to navodno prema vlastitoj želji, Kernicova iza sebe nema samo niz uloga u fahu sentimentalne naivke (Goetheova Gretchen, Shakespeareova Desdemona i Julija), odigranih mahom na njemačkim pozornicama, nego i likova poput Ibsenove Nore ili pak Wildeove Salome, a ona će i u nastavku karijere utjelovljivati uloge samosvjesnih žena, od Hugoove Lucrezije Borgije do Ibsenove Hedde Gabler, od

¹⁰ Bach je na položaju ravnatelja Drame HNK od 1908. do 1920., a njegova uloga u povijesti hrvatskoga glumišta umnogome je revalorizirana zahvaljujući radovima Nikole Batušića i Branka Hećimovića.

Schillerove Marije Stuart do Brucknerove Elizabete Engleske, da bi interpretirajući Hauptmannovu Rozu Bernd ostvarila jedan od najblistavijih uspjeha.

Reakcije na *Zemskoga duha* bile su podijeljene. Literarno naobraženijim kritičkim perima nisu promakla ni Wedekindova nastojanja da zagrebe ispod površinske stvarnosti i prodre što dublje u nutrinu ljudskoga bića, ni karikaturalnost, grotesknost i tragikomičnost njegova dramskoga svijeta sučeljena naturalističkoj želji za što vjernijim prikazivanjem izvanjske zbilje. Drugi su opet Wedekindovo djelo prozivali cirkusijadom – riječ koju će polazeći zacijelo od prologa upotrijebiti čak nekoliko kritičara – zamjerajući mu prekomjerno oslanjanje na jeftine trikove, posebice stalnu zvukovnu prenapregnutost (buka, galama, česti revolverski hici), i brojne dramaturške nespretnosti, u prvom redu nepridržavanje »aristotelovskih« zakonitosti o ustroju dramskoga djela.¹¹ Tematska bestidnost prikazanih zbivanja tek je donekle bila trn u kritičarskom oku, no ne bi se moglo reći da baš nitko u *Zemskome duhu* nije vidio samo neukus, nastranost i/ili nemoral, iako je redateljskim intervencijama u tekst, kako pokazuje postojeći primjerak *Zemskoga duha*, izbačen velik dio slobodnijih i frivolnijih prizora, u prvom redu onih koji prikazuju neki tjelesni kontakt seksualnoga karaktera.¹²

Wedekindova Lulu gotovo po svim stavkama odgovara tipu tzv. *femme fatale* kako je opisuje Krešimir Nemec govoreći o genezi i funkciji motiva fatalne žene i navodeći njezine stalne značajke – nevjerojatna ljepota, kobna privlačnost, sklonost razvratu, požuda, dijaboličnost, rušenje društvenih tabua.¹³ Wedekind međutim nije prikazao Lulu kao intelektualno superiorno biće nego je njezina nadmoć prvenstveno nadmoć tijela. Gotovo jednodušno, većina zagrebačkih kritičara tumačila je Lulu kao demonsko i hladnokrvno, ali i loše napisano biće, a bilo je i onih koji su u njoj prepoznali utjelovljenje perverzne i pokvarene »moderne« žene koja sustavno iznevjerava tradicionalnu sliku žene kao pasivnoga stvorenja ograničenog na funkciju supruge i majke. Unatoč skandaloznosti lika koji je tumačila s jedne te njegovoj nedorađenosti i nekvalitetnom predlošku s druge strane, Kernicova je ipak poželjela pohvale kritike, na čemu je imala zahvaliti i svojim ženskim i svojim glumačkim

¹¹ Sp. [Stjepan Parmačević], »Frank Wedekind: Zemski duh. (Gostovanje gdjice A. Kernicove)«, *Hrvatski pokret*, IX/X (1913.) 142, 23. lipnja, str. 2.

¹² Usp. tekst koji se čuva u Odsjeku HAZU pod inv. oznakom HNK 1685.

¹³ Krešimir Nemec, »Femme fatale u hrvatskom romanu 19. stoljeća«, u: *Tragom tradicije*, Matica hrvatska, Zagreb 1995.

atributima – ne samo da je bila lijepa kao što je to uloga iziskivala¹⁴, nego je oduševila i svojim »životno vjernim« i prirodnim načinom glume, diskretnom mimikom, suptilno nijansiranim pogledima, jetkim smijehom i plaćem ironijskog prizvuka.¹⁵ Također, Gavella je dometnuo kako je glumica ovoj »delikatnoj« ulozi pridodala i dimenziju ženstvenosti koju sama uloga nije imala u sebi.¹⁶ Na Kerničin realističniji način glume što ga više karakterizira odmjerjenost u mimici i gesti negoli egzaltirano preglumljivanje, kao i na realističan pristup oblikovanju uloga karakterističan za cijeli ansambl pohvalno se osvrnuo Branimir Livadić.¹⁷ Štoviše, upravo su se glumcima, koji su se morali boriti s nerazrađenim, nemotiviranim i nevjerodostojnim likovima, pripisivale i najveće zasluge za kakav-takav uspjeh predstave. Wedekindov je *Zemski duh* u Zagrebu sagledan kroz optiku realizma, koji ga je u isti mah i upropastio i spasio: upropastio jer tekst, radnja i likovi nisu mogli položiti test realističnosti, spasio jer su to umjesto njega učinili glumci. Ovakve nas opaske još toliko i ne iznenađuju godine 1913. koliko će nas zapanjiti njihovo ponavljanje petnaestak godina poslije, povodom novih hrvatskih izvedbi Wedekinda, kad već i dramsko-scenski ekspresionizam bude na zalazu.

Izvedba *Zemskog duha* izazvala je i nekoliko oštih napada na kazališnu upravu: uvjeren da istovrsnom tekstu domaćega pisca nikada ne bi bilo dopušteno izaći pred publiku, kritičar Zvonimir Vukelić, podjednako poznat po nonšalantnosti svojih opaski kao i po svojim (ultra)nacionalističkim stajalištima¹⁸, zgražao se nad dvostrukim mjerilima uprave i njezinim pomodarskim posezanjem za inozemnim, što je posebno zanimljivo jer će se problematika kriterija po kojima se sastavlja repertoar, osobito u omjeru domaćih prema stranim piscima, i u budućnosti reaktualizirati kad budu postavljani komadi Franka Wedekinda.¹⁹

¹⁴ Z.[vonimir] Vukelić, »Zemski duh«, *Hrvatska*, (1913.) 490, 23. lipnja, str. 1–2.

¹⁵ Id. [Branimir Livadić], »Frank Wedekind: Zemski duh«, *Obzor*, LIV (1913.) 168, 22. lipnja, str. 2+7.

¹⁶ -Il-[Branko Gavella], »Theater, Kunst, Literatur. Nationaltheater«, *Agramer Tagblatt*, XXVIII (1913.) 142, 23. lipnja, str. 7–8.

¹⁷ Id. [Branimir Livadić], »Frank Wedekind: Zemski duh«, *Obzor*, LIV (1913.) 168, 22. lipnja, str. 2+7.

¹⁸ Usp. Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*, Matica hrvatska, Zagreb 1971.

¹⁹ Ipak, ne treba zaboraviti da tadanji čelnik Drame HNK-a nije samo osuvremenjivao repertoar modernim inozemnim djelima, nego je istodobno velikodušno domaćem piscu krčio put na scenu.

Uvodni ulomci kazališnih kritika dokaz su da Wedekindovo stvaralaštvo i inozemna recepcija tog stvaralaštva nisu bili nepoznanica njihovim potpisnicima, a zagrebački kazališni kroničari bili su upoznati i s nastavkom *Zemskog duha* – dramom *Pandorina kutija*, koju zagrebačka publika nije vidjela sve do 1930. odnosno do Strozzijske režije Falckenbergove prerade dviju Wedekindovih drama pod nazivom *Lulu*, iako se to, po svoj prilici, trebalo dogoditi i prije. Naime, glumica Nina Vavra, koja će poslije prevesti i Wedekindovo *Proljetno buđenje* i spomenutu *Lulu*, prevela je i drugi dio Wedekindove duologije, naslovivši ga *Pandorina posuda*.²⁰ Izvedba *Pandorine posude* nije međutim zabilježena ni u jednom repertoaru središnje nacionalne kuće, no činjenica da postoje šaptačka i inspicijentska knjiga i ispisi pojedinih uloga te da su sačuvani tekstovi netaknuti izmjenama do kakvih obično dolazi tijekom rada na predstavi, od kraćenja i jezičnih prilagodbi nadalje, govori u prilog tezi da se planirala izvedba do koje na koncu nije došlo.²¹

Kad se nakon rata raspravljalo o stalnom angažmanu A. Kernic u zagrebačkom teatru, njezina interpretacija Lulu isticala se kao jedan od odlučujućih argumenata. Na sličan je način i lik Moritza Stiefela obilježio glumačku karijeru Ive Raića, a okolnosti su, prema navodima samoga Raića, bile sljedeće: Raić je mladenački nepromišljeno, pa i naprasno (brzobjavom!), raskinuo suradnju s velikim njemačkim redateljem Maxom Reinhardtom zato što mu taj nije dodijelio priželjkivanu ulogu Moritza na praiizvedbi *Proljetnoga buđenja*: Raić je umjesto toga trebao igrati Sebastijana, Violina brata blizanca u komediji *Na Tri kralja* W. Shakespearea, ali ta mu se uloga »nije činila dosta podesnom za nastup u Berlinu«²². No Raiću se rezolutni odlazak u Hamburg isplatio. Nedugo nakon raskida sa »Svemoćnim«, kako ga je sam nazivao, zaigrao je Wedekindova mlađahnog samoubojicu i uspješnim nastupom stekao ugled u hamburškome društvu. U istoj je ulozi Raićev glumački nastup prvi put gledao i Milan Begović zatekavši se u Hamburgu godine 1908., a kad mu je

²⁰ Vidi bilješku 1.

²¹ Izvedbu *Pandorine posude* ne bilježi ni *Enciklopedija HNK-a*, ni postojeći repertoari HNK-a (Fallerov, Hećimovićev), a njezino izvođenje nije utvrđeno ni ekstenzivnim prelistavanjem Repertoarnih knjiga HNK-a, iako se u arhivi HNK-a koja se čuva u Odsjeku HAZU nalazi među izvedenim tekstovima (pod inv. oznakom HNK 2006), a neizvedeni se tekstovi inače čuvaju odvojeno. Takvi su primjeri rijetkost, ali *Pandorina posuda* ipak nije jedinstven slučaj.

²² Ivo Raić, »Ljetosnji Festspieli u Salzburgu«, *Kazališni list*, II (1921.) 3, 3. listopada, str. 5.

više od dva desetljeća poslije pisao nekrolog, Begović je iznio stajalište da je Raić bio veći redatelj nego glumac, ali i da mu je uloga Moritza, kao i, recimo, uloga Ibsenova Osvalda u *Sablastima*, upravo »ležala«²³. U svakom slučaju, Wedekindovo je *Proljetno buđenje* tekst uz koji je Raić bio vezan na vrlo osoban i vrlo osebujuć način, pa zato i nije neobično što njegovo prvo uprizorenje na hrvatskoj pozornici dugujemo upravo njemu – dapače, Eustahije Jurkas u novinama je istaknuo kako je Raić tom predstavom realizirao svoj »davi san«²⁴.

Do spomenute Reinhardtove režije *Proljetnoga buđenja*, 20. studenoga 1906. u berlinskome Kammerspieleu, na kojoj je Moritza tumačio omiljeni suradnik M. Reinhardta, glumac albanskoga porijekla Alexander Moissi²⁵, Wedekindov komad slovio je kao puka pornografija, kako zbog slobodnog tretiranja problema seksualnog prosvjeđivanja mladeži – za koje će poslije i otvoreno pledirati u nefikcionalnom tekstu »O erotici« – odnosno kritike na račun represivnoga obrazovnog sustava i nojevskoga »sljepila« roditelja, tako i zbog stigmatiziranja erotskih nagona i ljudske seksualnosti kao takve u okviru građanskoga društva. Svojedobno najprogresivnije kazalište u Njemačkoj, Freie Bühne Otta Brahma, također je odbilo Wedekindove komade i radije širom otvaralo svoja vrata naturalističkim dramatičarima, osobito Gerhartu Hauptmannu. Reinhardtova je režija, međutim, imala senzacionalan uspjeh i u berlinskim su kazalištima pod Reinhardtovom paskom u prva tri desetljeća 20. stoljeća Wedekindova djela *Zemni duh*, *Pandorina kutija*, *Markiz pl. Keith*, *Kralj Nicolo ili Takav je život*, *Hidalla*, *Glazba*, *Komorni pjevač*, *Ljubavni napitak*, *Franziska* te *Simson* tvorila stalni i formativni dio repertoara, a odigrano je čak i nekoliko ciklusa Wedekindovih djela.²⁶ Prema Wilfriedu Passowu, od svih Reinhardtovih predstava, publika je, osim *Sna Ivanjske noći* i prvoga dijela Goetheova *Fausta*, najbolje primila baš *Proljetno buđenje*, koje je doživjelo ukupno 657 izvedbi.²⁷ *Proljetno buđenje* nastajalo je od jeseni 1890.

²³ Milan Begović, »Ivo Raić«, *Savremenik*, XXIV (1931.) 12–13, str. 131–132.

²⁴ Eustahije Jurkas, »Kazalište u Tuškancu«, *Hrvat*, VI (1924.) 1155, 15. siječnja, str. 2.

²⁵ Pišući povodom osnivanja časopisa *Rampa* o svom odnosu prema ulogama koje je igrao, Raić će zapisati kako je prema sudu kritike »u stranom svijetu« njegova interpretacija Moritza natkrilila Moissijevu. Usp. Ivo Raić, »Ja i scena«, *Rampa*, (1919.) 1, str. 8.

²⁶ Usp. *Die Spielpläne Max Reinhardts* (1905–1930), ur. Franz Horda, R. Piper & Co. Verlag, München 1930.

²⁷ U kritičkom izdanju *Max Reinhardts Regiebuch zu Faust I*, München 1971. Navedeno prema: Boris Senker, *Redateljsko kazalište*, Cekade, Zagreb 1984., str. 121.

do ožujka 1891. u Münchenu, a tiskano je 1891. godine u Zürichu. Kod nas je izvedeno 13. siječnja 1924. s golemim zakašnjenjem od pune trideset i tri godine, čak šest godina nakon autorove smrti. Tekst je izvođen pod naslovom *Proljeće se budi*, iako je izvorni prevoditeljičin naslov, a prevela ga je, kako već rekosmo, Nina Vavra, glasio *Kad se proljeće budi*.²⁸ Uvrštavanje *Proljeća* na repertoar pokazalo se mudrim. Predstava je dobro primljena i zadržala se na repertoaru do 1926. U tom su razdoblju odigrane 22 predstave, a to je u odnosu na onodobni prosjek mnogo. Kazališni su kroničari naglašavali kako je u trenutku hrvatske praizvedbe Wedekindovo djelo već odavno bilo prevedeno na sve važnije jezike i izvedeno na svim većim europskim pozornicama, primjerice u Narodnom Divadlu u Pragu, no jednako tako ostaje činjenicom da je velegrad poput Londona, u kojem je Wedekind svojedobno boravio i u koji je smjestio jedan čin svoje *Lulu*, zbog sadržajne nepoćudnosti prvu javnu izvedbu *Proljetnoga buđenja* dočeka tek sredinom šezdesetih godina u Royal Court Theatreu, dakle nakon što su njime već prohujali i »mladi gnjevni ljudi« (privatnu izvedbu London pak bilježi početkom tridesetih u Nedjeljnom kazališnom društvu²⁹). Nadalje, nama susjedna slovenska publika *Proljetno je buđenje* prvi put vidjela na sceni tek sedamdesetih.³⁰

Wedekindov je komad godinama izazivao skandale, a skandal ga nije zaobišao ni u Hrvatskoj, premda bez većih posljedica: naime, predstavnici katoličke mladeži nakanili su spriječiti izvođenje Wedekindove drame, redarstvo je reagiralo slanjem dvojice agenata kako bi se demonstracije onemogućile, predstava je na koncu odigrana bez izgređa, a jedina »revolucija« bila je umjetničke prirode, kako je nakon premijere zapisao Josip Kulundžić, prepoznavši u Wedekindovu tekstu otklon od uskogrudnoga mimetičkog pristupa književnosti kojemu se i sam opirao.³¹ No

²⁸ Usp. tekst koji se čuva u Odsjeku HAZU pod inv. oznakom HNK 1869.

²⁹ *The Oxford Companion to the Theatre*, ur. Phyllis Hartnoll, Oxford University Press, London — New York — Toronto 1967., str. 1001.

³⁰ Špela Virant, »Čutnost teles in besed«, u: *Dramatikon* 3, ur. Aleš Šteger i Mojca Kranjc, Studentska založba, Ljubljana 2001., str. 417.

³¹ Josip Kulundžić, »Kazalište u Tuškancu«, *Comoedia*, II (1924.) 4, 28. siječnja, str. 3–5. Kulundžićeva je *Ponoć* izvedena još tri godine prije (1921.), a već je bio napisao (ili će uskoro napisati) i niz programatskih tekstova u kojima se zalaže za umjetnost kojoj nije toliko ciljem oponašati stvarnost oko sebe, preslikati ljude iz zbilje i donijeti na scenu zaokružene karaktere, koliko govoriti o duhovnim previranjima u čovjeku, pomoću simbola izražavati tzv. »radnju duša« i pretvoriti dramska lica u simbole svoje ideje.

unatoč zamahu scenskog ekspresionizma, zagrebačko uprizorenje *Proljeća* izazvalo je mnoge prijepore o cilju i svrsi drame uopće, pa je dobar indikator stajališta kulturne javnosti sredinom dvadesetih o kazališnoj umjetnosti, a dva krajnja stajališta možda se ponajbolje očituju u kritikama Eustahija Jurkasa i Vladimira Lunačka. E. Jurkas dobro poznaje Wedekindov opus, svjestan je njegova utjecaja na Sternheima, Kaisera i ostale ekspresionističke pisce, kao i antirealističkih odjeka Büchnerova djela u Wedekindovu. Upućen u suvremene poetičke trendove, on shvaća da se ovdje ne radi o »crtanju značajeva, milieua«, i da osobe, dijalozi i radnja nisu važni sami po sebi nego kao »sredstva i materijal« za izražavanje čovjekove nutrine, te smireno konstatira smrt realizma i naturalizma na sceni.³² Naprotiv, neosjetljiv na nove umjetničke tendencije, njegov će se kolega Lunaček, oštro i glasno obrušiti na Wedekinda, na njegovu dramu i njoj slične tekstove. On doduše ne dovodi u pitanje važnost i aktualnost tematike niti niječe Wedekindovu iskrenu zabrinutost za mlade, ali nikako ne može prihvatiti formu u kojoj je on predstavio svoju građu pa lapidarno ustvrđuje kako »literatura to nije« jer Wedekindova lica nisu motivirani i cjeloviti karakteri nego tendenciozne i neuvjerljive papirnate tvorevine.³³ Stiliziranost i neuvjerljivost spočitavala se i njegovoj rečenici, a slično je objašnjenje bilo razlogom i podsmješljivoga stajališta kritike prema završnoj sceni na groblju. Nimalo slučajno ne odabравši to parabolichno mjesto radnje, Wedekind dokida »realnost« toga prostora i zamjenjuje ga irealnim prostorom ljudske duše i svijesti, dovodeći na scenu dva lika koji utjelovljuju rastrojene misli glavnog junaka. Melchioru tako pristupaju preminuli prijatelj Moritz s vlastitom glavom pod rukom (ona ovdje funkcionira kao groteskni znak načina smrti – Moritz si je prostrijelio glavu) koji će ga pozvati u smrt, te Zakukuljeni gospodin koji će mu ponuditi život i na koncu izvojtiti pobjedu. Napokon, upravo je Zakukuljenom gospodinu Wedekindova drama i posvećena, na praizvedbi ga je igrao on sam, a u prilog potpunom zaokretu u perspektivi vrijedi dodati kako u tom prizoru čak i inače vrlo precizne Wedekindove scenske upute postaju izrazito sugestivne: tako se, primjerice, »raskidani oblaci naganjaju ispod mjeseca«. Uvođenjem elemenata nezbiljskoga koje se materijalizira na pozornici još 1891., kada je drama prvi put otisnuta, Wedekind je zajedno sa Strindbergom utro put čitavom nizu kasnijih

³² Eustahije Jurkas, »Kazalište u Tuškancu«, *Hrvat*, VI (1924.) 1155, 15. siječnja, str. 2.

³³ [Vladimir] Lunaček, »Frank Wedekind: Proljeće se budi«, *Obzor*, LXV (1924.) 13, 14. siječnja, str. 1.

dramatičara, poglavito ekspresionista, a i njegov se antipod, G. Hauptmann, u *Hannelinom uznesenju* poslužio sličnim postupkom, premda s ponešto drukčijim, neoromantičkim implikacijama. Wedekindov postupak dvadesetih doista nije bio nikakva novost, no fantazmagorična scena po prosudbi kritike nastavila je loš niz koji na našoj pozornici predvode *Ponoć* i *Vučjak*. Čestom temom kritičkih osvrta na predstavu, i u pozitivnom i u negativnom kontekstu, bila je i scena u zbornici – zbog njezine karikaturalne dispozicije. Prikazujući kako skupina profesora nemilosrdno osuđuje jednoga učenika, posvema ga depersonaliziravši i ostavivši po strani sve njegove odlike i prijašnje uspjehe zato što je napisao sastav u kojem iznosi tek puku istinu o spolnom životu ljudskih bića, Wedekind pomoću groteske prokazuje svu nakaznost i uskogrudnost školskog sustava, kojemu je važnije da djeca temeljito svladaju, uzmimo, grčku povijest negoli da zbunjenim tinejdžerima objasni temeljne biološke činjenice o njima samima. Raiću nisu promakle Wedekindove podrugljive namjere pa su profesori karakterizirajućih imena, dobivši cvikere, »ozbiljne« ušiljene brkove i duge brade te predimenzionirane nosove, »navukli« upečatljive maske i postali karikature. Osim toga, karikaturalno očuđenje javlja se i kroz groteskizaciju gesti (profesori su čepili uši kad god je rektor povišenim tonom apostrofirao podvornika Habebalda, morali su premrijeti od straha kad god se spomenuo ministar prosvjete, itd.), a o Raićevim ciljevima ponešto možda govori i opaska Vinka Jurkovića da su usvojenim učiteljskim habitusom i maskama profesori malčice previše podsjećali na neke suvremenike (npr. na Dukata).³⁴ Nekolicina kritičara osvrnula se i na kvalitetu Vavrina prijevoda, izrazivši se o njemu isključivo u epitetima, a »dotjerivanje« Vavrina prijevoda, koji je sudeći po sačuvanom tekstu netko kolacionirao s izvornikom, gotovo je zanemarivo. Naposljetku, pojedini kritičari sve otvorenije pokazuju da gaje vrlo jasne predodžbe o tome kako bi trebalo izvoditi koje djelo, kako bi trebalo glumiti pojedine scene, kako bi trebalo riješiti prostor i brzu izmjenu scena što se odvijaju u nekoliko interijera i eksterijera – a Wedekindov odmak od klasične dramaturgije sada više ne smeta gotovo nikoga – ili kako bi na sceni trebala zvučati autorova rečenica. Po posljednjemu je osobito odrješit Jurkas, koji dosljedno svom antinaturalističkom tumačenju Wedekinda tvrdi kako se dijalozi ne bi smjeli izgovarati ibsenovski, psihološki utemeljeno, kao što se to činilo u Raićevoj predstavi, nego silovito, eruptivno, elementarno. Kritika

³⁴ Vinko Jurković, »Frank Wedekind: Proljeće se budi«, *Slobodna tribuna*, IV (1924.) 519, str. 9.

je time sondirala još jednu karakteristiku Wedekindova rukopisa, artificijelnost, naglašenu konstruiranost ili »papirnatost« Wedekindove rečenice, kako ju je nazvao Georg Hensel, smjestivši Wedekinda, zajedno s njemačkim ekspresionistima, P. Claudelom, B. Brechtom i drugima, među moraliste kojima je svijet iluzije mnogo draži negoli (naturalistička) iluzija svijeta.³⁵

Proljeće se budi bila je jedna od prvih dramskih premijera na novootvorenoj pozornici Kazališta u Tuškancu, čijim je ravnateljem imenovan Ivo Raić i koje je za tu namjenu nabrzinu preuređeno iz nekadašnje Streljane, nakon što su zbog financijskih nedaća zapeli radovi na uređenju Maloga kazališta u Frankopanskoj ulici. Tuškanačko kazalište imalo je malu pozornicu i bilo je komornijega karaktera nego središnja pozornica Velikoga kazališta, a Raić je u intervjuu u časopisu *Teater* najavljuvao da će se u njemu, osim operete, baleta i pantomime te komediografskih djela od Aristofana nadalje igrati sva ona djela kojima »ne pristaje zlatni okvir kazališta na Wilsonovom trgu [danas Trg maršala Tita, op. M. P.], a koja svojim sadržajem ili situacijama traže mali intiman krug«³⁶. Raić je takvim djelom smatrao i Wedekindovu dramu te je intimni karakter *Proljeća* u suodnosu s komornošću tuškanačke pozornice postao i predmetom rasprave u kritici. Maraković je, primjerice, tvrdio kako blizina i plitkoća rečene pozornice narušavaju stvaranje iluzije³⁷, ali većinski je sud ipak bio u suglasnosti s Raićevim.³⁸

Kritičarska pera lomila su se oko još jedne osobitosti uprizorenja *Proljeća*, koju su neki dočekali s oduševljenjem, a neki s podsmijehom: Raić je na predstavi

³⁵ Georg Hensel, *Spielplan*, 2. dio, Econ Ullstein List Verlag, München, str. 915.

³⁶ B. Z., »Što će raditi kazalište u Tuškancu?« (razgovor s direktorom Ivom Raićem), *Teater*, II (1923.) 5, 11. studenog, str. 6.

³⁷ Lj.[ubomir] M.[araković], »Narodno kazalište«, *Narodna politika*, VII (1924.) 6, str. 3–4.

³⁸ U istome razgovoru Raić tvrdi i da će tuškanačko kazalište osim repertoarne otvorenosti njegovati i stilsku interpretativnu raznolikost, pa stoga možda vrijedi ponešto revidirati uobičajene tvrdnje prema kojima je ono bilo isključivo prostor za plasiranje komada lakog sadržaja i već prije viđenih djela. Otkako je 26. prosinca 1923. Kazalište u Tuškancu otvoreno operetom *Mikado* Gilberta i Sullivana, do 1929., kad je u njemu izvedena posljednja predstava, na tuškanačkoj pozornici među sedamdesetak izvedenih djela žanrovski doista pretežu vesele igre, komedije, šale, lakrdije s pjevanjem i bez njega te operete, međutim na toj su pozornici izvedeni i neki kompleksniji i/ili avangardniji tekstovi. Osim Wedekindova *Proljeća*, u Tuškancu su također prikazani Vojnovićev *Prolog nenapisane drame* (točnije, autor je sam pročitao svoj tekst), Hašekov *Dobri vojnik Švejk*, Mesarićevi *Kozmički žongleri*...

uposlao glumački pomladak iz Državne glumačke škole (otvorene 1920.) te glavne muške uloge dodijelio Amandu Alligeru (Moritz) i Predragu Milanovu (Melchior), koji su uz ostale »školarce« i Viku Podgorsku (Wendla), ne tako davno pristigli iz Maribora, ravnopravno dijelili scenski prostor s neprikosnovenim veličinama poput Marije Ružičke-Strozzi (Gospođa Bergman) ili Nine Vavre (Gospođa Gabor). Sam Raić također je zaigrao jednu (manju) ulogu, profesora Affenschmalza. Raić je bio naklonjen mladima, a njegove pedagoške odlike danas su već poslovične. Redatelj koji je prema jednoglasnom sudu kazališnih povjesničara oplemenio hrvatsko glumište načelima moderne režije volio je raditi s početnicima zato što su oni bili spremniji prihvatiti nove metode rada i njegove reformističke ideje (pomno studiranje uloge već od prvih pokusa, skupnu igru...) nego što su to bile pojedine starije glumačke zvijezde, koje su cijelu predstavu često podređivale sebi i/ili počinjale glumiti tek na generalnoj probi, ako ne i na premijeri. O prvom većem nastupu mladih glumaca posebno je ekstatično pisao Josip Kulundžić, nazrijevši u njima budućnost naše umjetnosti i priliku da se proljeće probudi i u »našoj Taliji«³⁹. Od mladih su najviše pohvala »zaradile« Nada Babić kao Marta i ženski dio ansambla; oduševile su i provjerene zvijezde, osobito Marija Ružička-Strozzi i Nina Vavra, tumačeći dvije tako različite – pobožnu i liberalnu – a u bespomoćnosti opet tako slične majke; no, najtočnije je reći da se, u suglasju s laganim zamiranjem sustava glumačkih zvijezda tijekom dvadesetih u korist sve veće dominacije redatelja kao središnje figure kazališnog čina, pozornost kritike manje usredotočivala na samo jednu, najistureniju glumačku osobnost koliko se, u skladu s Raićevim redateljskim nakanama, ravnomjerno distribuirala na cijeli ansambl.

O predstavi *Proljeće se budi* sačuvano je obilje teatrografskog materijala kao što su tekstovi predstave, fotografije, skice, kritike. Prema bilješkama u tekstovima predstave vrlo se precizno može rekonstruirati raspored, kretanje u prostoru i međusobna suigra glumaca od scene do scene, a rezultati rekonstrukcije svjedoče o dinamičnoj iskorištenosti cijeloga, doduše malog prostora scene, od lijevog do desnog portala i od samog dna pozornice do rampe. Štoviše, izlazak na rampu iskaz je redateljskoga poentiranja i nositelj snažnog simboličnog značenja: u sceni pogreba Ilsa je, primjerice, izlazila na rampu, zaustavljala se tik ispred publike i ondje vadila revolver kojim se Moritz prostrijelio te ga optužujući i gotovo do-

³⁹ Josip Kulundžić, »Proljeće se budi...«, *Teater*, II (1924.) 9, 12. siječnja, str. 3–4.

slovce gurala gledatelju pod nos. Vrstan oblikovatelj atmosfere (tzv. štimunga), Raić je snažnu simboliku postizao i metaforičnim, dramaturgijski funkcionalnim oblikovanjem svjetla, poput njegova prigušivanja za intimnije scene razotkrivanja najskrovitijih misli i osjećaja junaka, pa nije pretjerano reći kako je Raić bio jedan od prvih redatelja koji su rasvjetu upotrebljavali kao umjetničko sredstvo. Fotografije predstave svjedoče o likovnom stiliziranju scenskoga prostora, o primjeni jednoga temeljnoga rješenja za cijelu izvedbu te kombiniranju prostorno-plastičnih i plošno-slikarskih postupaka. Scenski prostor očišćen je od suvišnih dekorativnih elemenata i omeđen gusto nabranim zastorima – zelene boje, ako je vjerovati E. Jurkasu – koji su u to doba obljubljen, moderan pa i pomodan dio likovne opreme predstava. Pred zastorima se odvijala cjelokupna radnja komada, s time da su se zastori u središnjem dijelu pozornice iz scene u scenu spuštali i podizali te na taj način razotkrivali/zakrivali pojedine scenografske komponente, poput prozora kroz koji se naziralo stablo na horizontu za stan Bergmanovih, zida s dva prozora i dva portreta za školsku zbornicu ili prospekta s impresionistički naslikanim stablima za scenu susreta Melchiora i Wendle u šumi. Tako definiran prostor popunjavao se najnužnijim dodatnim elementima scenografije i rekvizita što su preoznačavali mjesto radnje. Cjelokupan pristup rješavanju scenskog prostora svjedoči o redateljskom znanju što ga je Raić stekao na svojim putešestvijama po europskim, napose njemačkim pozornicama, preuzevši Hagemannova i Reinhardtova načela nepromjenjivoga osnovnog tlorisa i dvoplanskog organiziranja scenskoga prostora te ih usadivši i na hrvatsku pozornicu.⁴⁰ Važno je naglasiti da je kritika uočila i prostudirala kvalitete prostornog osmišljavanja scene, ali da ime scenografa uglavnom nije navodila. Prema kazališnoj cedulji, scenografiju je oblikovao Vasilij Uljanišček na osnovi zamisli samoga redatelja, no u Grafičkoj zbirci Sveučilišne i nacionalne biblioteke u Zagrebu čuva se šesnaest skica – za gotovo svaku scenu izrađena je posebna skica – za inscenaciju drame *Proljeće se budi* koje potpisuje Ljubo Babić.⁴¹ I na Babićevim skicama osnovni gradbeni element jesu zastori,

⁴⁰ Usp. Ana Lederer, *Redatelj Tito Strozzi*, Meandar, Zagreb 2003.

⁴¹ Signatura navedenih skica je GH-A-H-47bab47/1-16. Iako te skice nisu nepoznanica u Babićevu scenografskom opusu, neka objašnjenja ipak se čine nužnima. U *Godišnjaku Narodnog kazališta u Zagrebu* (ur. Julije Benešić, Izdanje kazališne zaklade, Zagreb 1926.) kao scenograf predstave *Proljeće se budi* naveden je Vasilij Uljanišček (str. 601). Jovan Kojnić u radu »Boja i oblik u scenskom prostoru. Stopedeset godina scenografije u Zagrebu,

svijetlosive i tamnosive boje. Podizanjem zastora otvaraju se dva simetrična bočna prostora, stan obitelji Gabor s jedne i stan obitelji Bergman s druge strane pozornice. Središnji, izduženi dio pozornice između dvaju zastorima utvrđenih prostora služi za rješavanje ostalih lokacija, većinom eksterijera (ulica, prostor pred gimnazijom, vrt te sjenik). Ulica je naznačena redom uličnih svjetiljki koje se pružaju u dubinu i profilom zgrada s desne strane, park pred gimnazijom ulaznim stubištem, šuma tek nježnim zeleno-žučkastim tonovima... Za scenu pogreba zastori su u cijelosti rastvoreni, a groblje se nazire kroz obrise bijelih križeva na crnoj podlozi, dok finalnim, fantastičnim prizorom uz konture nadgrobnih ploča, križeva i spomenika dominiraju veliki crni križ tik uz desni portal, simbolično crno-modro nebo (»raskidani oblaci« slični onima u *Sjenama*) te svojevrsno stilizirano crno stablo kao izravni znak nadrealnog ugođaja i događanja. Skicama prevladavaju sivi, crni, bijeli te prljavoružičasti tonovi, no dok je dio detalja prikazan figurativno i mimetično (postelja, pokućstvo, slike na zidovima, svjetiljke), ugođaj pojedinih scena ostvaruje se prvenstveno pomoću izrazito simboličnih kolorističkih rješenja – na primjer, u sceni u sjeniku, koja je za likove i za dalji tijek radnje »pogubna« i odlučujuća, dominiraju crvenilo zastora i plava pozadina romboidnog oblika

1784-1941.« (*Rad JAZU*, knjiga 326, Zagreb 1962.) pripisuje scenografiju za *Proljeće se budi* u Raićevoj režiji 1924. V. Uljanišćevu (str. 123.), dok Babićevu smješta u 1923. u okviru predstava u Državnoj glumačkoj školi (str. 102 i 128). Međutim, postojeća dokumentacija o Državnoj glumačkoj školi, ni javnih ni učeničkih ispitnih produkcija izvođenih samo za uzvanike, ne donosi podatke da je Wedekindovo djelo ikada izvedeno u njoj (usp. navedeni Benešićev *Godišnjak*; Pavao Cindrić, *80 godina školovanja glumca u Zagrebu (1881-1961)*, Vlastita naklada, Zagreb 1963.; *Enciklopedija HNK*, Izdavačko knjižarsko poduzeće Naprijed, Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb 1969.; *Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1980*, knjiga 1, ur. Branko Hećimović, Globus, JAZU, Zagreb 1990.; te kritike). U Ljubi Babiću posvećenom tematskom broju časopisa *15 dana* /XVIII (1975.) 1–2, str. 32./ ponavlja se Konjovićeva teza o predstavi u Glumačkoj školi iz 1923., a donose se i fotoreprodukcije nekoliko skica. U vlastitom popisu svojih scenografskih radova u knjizi *Između dva svijeta* (Zora, Zagreb 1955.) Babić ne navodi scenografiju za *Proljeće se budi*. Blanka Batušić misli da je s tog popisa Babić izostavio radove kojima je nominalno bio scenograf, ali koji su bili opremljeni dijelovima iz postojećeg scenografskog fundusa /»Ljubo Babić. O 40-godišnjici njegova scenografskog rada«, *Teatar*, IV (1958.) 6, str. 16./ Zdenko Tonković /»Kazališni scenograf Ljubo Babić«, *Prolog*, VI (1974.) 21/ donosi iscrpan popis Babićevih scenografskih radova u kojem su »korigirane netočnosti« Konjovićeva i Babićeva popisa i u kojem se Babić navodi kao scenograf predstave *Proljeće se budi* (1924.) u režiji I. Raića, a isto se ponavlja i u monografiji Ljubo Babić. *Retrospektiva 1905.-1969.*, Moderna galerija, Zagreb 1976.

smještenog u središnji dio pozorišne konstrukcije unutar kojeg se nazire stilizirani obris ljudskog lika. Dok se u pojedinim segmentima radnje Babić ne zaustavlja na pojedinostima i simbolično prenosi u prostor prvenstveno atmosferu i smisao Wedekindova teksta, u nekim drugim scenama pomno sluša autorski glas iz didaskalija: promotrimo li skice za prvu sliku trećeg čina, za scenu u školskoj zbornici, uočiti ćemo da je Babić neobično precizno slijedio takoreći sve Wedekindove scenske naputke, od zelenog stolnjaka koji pada do samog poda preko povišenog stolca za rektora do portreta na stražnjem zidu prostorije. Neovisno o tome po čijim se nacrtima izvodila scenografija za Raićevu predstavu, Babićeve skice po temeljnom principu – jedinstveno prizorište, zastor kao ključni gradbeni element čijim se pomicanjem, a čini se i koloriranjem, rješavaju različiti prostori radnje – umnogome korespondiraju sa scenografijom koja se razabire na postojećim fotografijama predstave. Međutim, rastvaranje zastora u predstavi otkriva plošni, dvodimenzionalni prostor kao što su stijenka zida ili oslikani prospekt, dok Babićeve skice u pojedinim scenama predviđaju otvaranje trodimenzionalnog prostora za odvijanje scenske igre ili, drugim riječima, igru iza, a ne samo ispred zastora.

Sadržaj Wedekindove drame, problematika spolnoga sazrijevanja tinejdžera i neprimjeren odnos institucija i roditelja prema toj problematici, koji je svojedobno izazivao valove nesnošljivosti i bijesa, u Zagrebu se nije pokazao toliko problematičnim koliko način njegove obrade, pa su neestetički kriteriji gurnuti u drugi plan u odnosu na estetičke. U javnosti je prevladalo stajalište da u promijenjenim društvenim uvjetima, osobito nakon prebrođenoga Prvoga svjetskog rata, Wedekindova tematika više nikoga ne može sablazniti – »i najveći radikalizmi zastaraju«⁴², napisat će kritičar *Riječi* – iako gotovo nitko neće dovoditi u pitanje važnost i aktualnost te tematike ili zaniijekati Wedekindovu iskrenu zabrinutost za mlade i želju da pomogne i njima i roditeljima. Suprotno struji zaplivat će tek Ljubomir Maraković te, pišući iz pozicije katolički orijentiranog novinara, Wedekindovu analizu seksualnosti tinejdžera proglasiti jednako drskom koliko i lažnom.⁴³ Iz predstave su svejedno izbačene neke frivolnije replike koje su očito još uvijek mogle vrijeđati ukus i moralne osjećaje publike, poput dječaćkoga prepričavanja erotskih snova, Martinih misli o tome kako njezini roditelji uživaju

⁴² »Sinoćnja premijera u kazalištu u Tuškancu«, *Riječ*, V (1924.) 11, 14. siječnja, str. 3.

⁴³ Lj. M. [araković], »Narodno kazalište«, *Narodna politika*, VII (1924.) 6, str. 3–4.

u tjelesnom kažnjavanju ili najneugodnijih pojedinosti u Ilsinim pričama (ogledalo nad posteljom), a u finalnoj sceni ponešto je ublaženo i Moritzovo defetističko stajalište prema životu. Scena u vinogradu u kojoj se između dvojice dječaka javljaju homoerotski proplamsaji također je ispuštena u cijelosti, iako je prema postojećim tekstualnim preinakama i inspicijentskim oznakama posve jasno da je razmatrana ili pripremana za izvođenje.

Naprotiv, erotiziranost, koju su i Bach i Raić pomno pročišćavali režirajući *Zemskoga duha* i *Proljeće se budi*, već će nekoliko godina poslije, u Strozzijevoj režiji Falckenbergove prerade Wedekindove *Lulu*, biti upravo naglašena. Kad je 25. studenoga 1930. u Malom kazalištu u Frankopanskoj ulici izvedena *Lulu*, jedan je kritičar zapisao kako je već i samo autorovo ime bilo »reklama za sebe«⁴⁴, što znači da u redovima prosječnoga zagrebačkoga kazališnoga gledatelja Wedekind nije bio nepoznanica. Dapače, čini se kako je u njegovim očima Wedekind obećavao društvene pikanterije i prvorazrednu senzaciju, a budući da je takav pristup Wedekindu potpirivao i tisak, publika je pokazala izuzetnu znatiželju za dramatičara koji zastupa tezu da »tijelo ima vlastiti duh« i dupkom napunila kazališnu dvoranu, baš kao i 1913., kada je povodom premijere *Zemskoga duha* također »nanjušila« potencijalni skandal. O gladi za skandalom svjedoči i podatak da su novine detaljno izvijestile javnost o Wedekindovu znamenitom sporu s Gerhartom Hauptmannom. Naime, osim što je svojim djelima reagirao na naturalističko poimanje književnosti gotovo jednako jetko kao i na licemjerni građanski svjetonazor, Wedekind je gajio i nesnošljivost prema G. Hauptmannu osobno, jer je u drami *Blagdan mira* (Das Friedenfest), podnaslovljenoj »obiteljska katastrofa«, Hauptmann iskoristio intimne podatke o Wedekindovoj obitelji koji su mu rečeni u najstrožem povjerenju.

Osim neprikrivenih aluzija na primamljivu nećudorednost Wedekindova djela, premijeru su pratile i insinuacije da je režija *Lulu* Strozziju nametnuta, no suvremena europska drama jedna je od konstanti na njegovu repertoaru. Štoviše, Strozzijevu ranu redateljsku fazu obilježila su djela koja otvaraju prostor redateljskoj inventivnosti, spektaklu, eksperimentu, antirealističkom naglašavanju različitosti zbilje i fikcije ili, riječju, posvemašnjoj teatralizaciji⁴⁵, a upravo to su karakteristike koje je pokazao i režirajući *Lulu*, što vođen vlastitom redateljskom poetikom,

⁴⁴ »Tonfilm sa osam mrtvih u kazalištu«, *Večer*, IX (1930.), 26. studenoga.

⁴⁵ Usp. A. Lederer, *Redatelj Tito Strozzi*, 2003.

što preradom Otta Falckenberga. Njemački je književnik, redatelj i dugogodišnji ravnatelj minhenskoga kazališta Kammerspiele, koje je pod njegovom vodstvom dvadesetih godina doživjelo neke od svojih najzapaženijih uzleta, svoju preradu načinio za predstavu izvedenu 26. studenog 1928., u vrijeme kad je pred publiku izašao i čuveni Pabstov film i kad je Berg počinjao rad na svom opernome remek-djelu, i njegova je prerada/predstava u Njemačkoj stakla golemu popularnost. U njoj su izvorni Wedekindovi tekstovi zbijeni i osuvremenjeni raznovrsnim scenskim postupcima, a najupadljivija intervencija Falckenberga u Wedekindov tekst svakako su moderno riješeno multifunkcionalno prizorište i međuigre koje oslikavaju i podcrtavaju opći ugođaj, rasvjetljavaju likove i njihove međuodnose te anticipiraju, objašnjavaju ili ironiziraju ostatak dramske priče. Falckenberg se, a za njime i Strozzi, u njima oslanja na niz teatralnih izražajnih sredstava, počevši od plesa, pjesme i pantomime preko projekcija umjetničkih slika i fotografija do raskošne svjetlosne i zvučne kulise – zbog čega i vizualno i auditivno djeluju dosta agresivno. Međutim, hrvatska kritika u tome nije vidjela ništa osobito, osim možda tek stilskih dodataka kojima se nastoji oživjeti zastarjeli, »tipski naturalistički« (sic!) komad.⁴⁶ Iako su sastavni dio Falckenbergovih međuigara činile projekcije slika Fransa Masereela i Otta Reigberta te raznih fotografija, Strozzi je zadržao samo projekcije belgijskoga grafičara i slikara koji se svojim umjetničkim senzibilitetom dobro uklopio u Strozzijevu predstavu. F. Maseerel, koji je četiri godine poslije izlagao i u Zagrebu, poznat je prvenstveno po djelima s naglašenom socijalnom i pacifističkom tematikom u kojima odaje sućut za male ljude uhvaćene u žrvanj kapitalističke eksploatacije ili rata, a u likovnom smislu karakteriziraju ga snažno kontrastiranje crnoga i bijelog, oštre i ekspresivne linije, sklonost ka predimenzioniranom, fantastičnom i grotesknom. Na platnu su projicirani drvorezi iz njegova ciklusa *Slike velegrada*, a na popisu projekcija, osim Masereelovih, nalaze se još i prikazi Pariza i Londona te slike s natpisima (primjerice, »Ulaz u varijete Scala«) pomoću kojih se lociraju i određuju različiti ambijenti. Iz popisa se dade zaključiti, a isto potvrđuju i napisi u novinama, da je tijekom predstave nekoliko puta projicirana i fotografija Luluine glave ili, preciznije, glave Vike Podgorske, koja je tumačila Lulu, te neposredno nakon toga mrtvačka glava, što podjednako jasno definira i karakterističan spoj Erosa i Thanatosa u Wedekindovu

⁴⁶ Ljubomir Maraković, »Wedekindova Lulu«, *Hrvatska straža*, II (1930.) 284, 12. prosinca, str. 4.

djelu i simboličnu, amblematsku prirodu Strozzijske režije. U predstavu umetnute projekcije isprovocirale su raspravu o usporedbi kazališne i filmske umjetnosti, ali budući da su kazalište i film bili shvaćeni kao konkurentne, a ne komplementarne umjetnosti, u upotrebi postupaka i tehničkih postignuća filma unutar kazališne predstave nitko nije prepoznao obogaćivanje kazališne umjetnosti, proširivanje njezinih izražajnih sredstava ili značenjsko oplemenjivanje same predstave nego samo pogrešno usmjeren pokušaj nadmetanja jedne umjetnosti s drugom. Uz projekcije su se vezivale i igre svjetlom, koje je pojačavalo željeni ugođaj: prizor s plesačicom-marionetom, koji je svojevrsna alegorija junakinjina života, izveden je, na primjer, u crvenom osvjetljenju. Osim svjetlosnih efekata oslonjenih na prodornu simboliku boja, zapaženu ulogu odigrala je i scenska glazba, za koju je bio zadužen Đorđe Vajić, podcrtavajući razglobljenost i poživinčenost prikazanoga svijeta odgovarajućim disonantnim tonovima i halabukom. Glazba limenih instrumenata imala je sugerirati cirkusku atmosferu, u međudinovima se mogla čuti i pokoja sentimentalna nota, elementi džez i fokstota davali su predstavi suvremenu, aktualnu nijansu, a kako su se posve sigurno plesali španjolski i crnački ples, koje je uvježbao baletan Maksimilijan Froman, pretpostaviti je da je i to pratila odgovarajuća glazba.

U svakom slučaju, oba su plesa bila popraćena adekvatnim kostimima, pri čemu se posebice izdvaja egzotični kostim balerine Zlate Lanović, izvođačice crnačkoga plesa, koja je usto imala i zacrnjeno lice i tijelo. No, ostatak Wedekindove drame također računa na bogatstvo kostimske slike. Naslovna uloga pretpostavlja niz presvlačenja i kostimiranja, doslovnih koliko i metaforičnih, pa je Podgorska defilirala pozornicom u nizu »pikantnih«, »indiskretnih«, »duboko izrezanih« večernjih toaleta koje su više toga otkrivale nego skrivale; da je doista bilo tako kako opisuju kritičari, potvrđuju fotografije – radilo se o bijeloj haljini s pernatim šalom oko vrata, crnoj dugačkoj toaleti s prozirnim orukavljem ili duboko dekoltiranoj svjetlucavoj haljini na volane. Wedekindova drama međutim traži i da se dramaturškim razvojem kostima uputi na junakinjino neminovno i nezaustavljivo srozavanje na društvenoj ljestvici, od bogate dame kakvom je vidimo u prvoj slici do uličarke koja će pasti žrtvom ozloglašena Jacka Trbosjeka u posljednjoj. U završnoj sceni večernje toalete Lulu stoga smjenjuju jednostavna svjetla košulja i tamna suknja, a na sličan se način očituje i financijska i moralna propast književnika Alwe, kojega je igrao Dubravko Dujšin. Njegovo elegantno

odijelo s bijelom leptir-mašnom i uredno zalizana i počešljana kosa u završnoj će se slici premetnuti u svoju suprotnost – odijelo će mu biti ofucano, košulja zgužvana i raskopčana, kosa raščupana, a oko grozničavo izbuljenih očiju imat će tamne kolobare. Naposljetku, blještave i pripijene haljine Lulu, pa i brojnih drugih ženskih likova, bit će sučeljene crnom, jednostavnom i strogo krojenom širokom kostimu bolesno opsjednute i nesretne grofice Geschwitz Božene Kraljeve, koja uzalud čezne za glavnom junakinjom. Nažalost, podatke o osobi koja se krije iza domišljatih, sustavno osmišljenih i izrazito rječitih kostima kazališna cedulja ne spominje.⁴⁷

Velom je šutnje u kritici pak bila prekrivena Falckenbergova/Babićeva scenografija, zanemarimo li takoreći kurtoazne pohvale Babiću. Na temelju fotografija predstave jasno se međutim razabire da je Babić ozbiljno shvaćao precizne Falckenbergove smjernice. Jedinstvenu osnovu cijele predstave tvorila je jedna scenska konstrukcija, a njezini glavni elementi bili su most s balustradom koji se pružao dužinom gotovo cijele pozornice, stube koje su s lijeve i desne strane vodile na galeriju, tamni zastori te dva podesta, svaki s jedne strane pozornice. Funkcija spomenutih elemenata mijenjala se ovisno već o potrebama svake pojedine slike, a namještanjem zastora te unošenjem raznih dekorativnih elemenata dobivali su se novi prostori i novi odnosi. Brojne su stube vertikalno i horizontalno raščlanjivale scenski prostor i dinamizirale ga, a opća stiliziranost scenskih ploha najjače je upadala u oči u posljednjoj sceni, gotovo posve ispražnjenom od svih suvišnih detalja, u kojoj se kroz polukružni stilizirani podrumski prozor naziru tek ulična svjetiljka i mrak iz kojeg će izroniti Jack Trbosjek kako bi radnju priveo kraju. Sukladno osiromašenju kostima, junakinjin pad na dno sustavno je pratilo i posvemašnje ogoljivanje prostora.⁴⁸

Teatralnost scenske slike naglašavao je ekspresivan i egzaltiran stil glume. Izvođači su i glumili i pjevali i plesali, a teatrografska građa svjedoči o strastvenim grcajima i kricima, mahnitim bacanjima na koljena, tlo ili divan te ekstatičnom

⁴⁷ Dok se ime scenografa počinjalo redovito upisivati krajem drugog desetljeća 20. stoljeća, kostimograf je morao pričekati još barem dva desetljeća, kad HNK zapošljava »crtača kostima« Ingu Kostinčer.

⁴⁸ Čiste, ukošene plohe bez posebnih dekorativnih elemenata odlika su i originalne scenografije za posljednju sliku Falckenbergove *Lulu* (1928.) koju potpisuje O. Reigbert. No, posebnost njegove inscenacije jesu pogled koji se pruža na Temzu i londonski Tower Bridge kao sugestiju fizičke lokacije radnje, te mnoštvo građanskih glava s cilindrima koje proviruju iz oba portala kao sugestija metaforičke lokacije radnje.

penjanju, lijeganju i plesanju po stolcima i stolovima. Slično profesorima u *Proljeću*, neka su lica (npr. Schigolch) bila naglašeno karikirana maskom, dok je Vika Podgorska kao Lulu pronašla poseban registar – guturalni smijeh, igru usana i vrška jezika – igrajući svoju heroinu tako da su je se gledatelji u parteru bojali.⁴⁹ Ako je vjerovati kritici, Podgorska ni ovaj put nije podbacila, ali nije ni oborila s nogu, a objašnjenja njezina nastupa kretala su se između dvije krajnosti. Ponovno su se mogle pročitati Wedekindovim likovima već toliko puta spočitavane zamjerke na račun njihove apstraktnosti, nedokučivosti psiholoških stanja i neuvjerljivosti. S druge strane, čini se da su uza sve to kritičari imali i poteškoća s poistovjećivanjem Vike Podgorske, kao osobe, a ne kao glumice, s likom kakav je Lulu, pa su se prigovori više doticali plemenitosti glumičina ženskoga bića negoli nekvalitete njezine glumačke izvedbe, razobličujući u isti mah nerazvijenost kritičarskog aparata pomoću kojega bi se objektivna analiza rada na kazališnoj ulozi odvojila od impresionističke analize osobnosti pojedine glumice ili glumca. Naprotiv, Podgorskin profesionalni životopis kao da govori sasvim suprotno, jer Podgorska na svome popisu uloga bilježi i Krležinu Margetićku i Begovićevu Agnezu i Mesarićevu Napast-ženku/Djevojčice/Europu, i dvadesetih godina briljira upravo u ulogama osviještenih, samostalnih i odvažnih žena koje odbijaju biti tek pasivni i trpni objekti radnje.⁵⁰ Milan je Begović pak bio uvjeren da bi Lulu bolje odigrala Božena Kraljeva, koju je umjesto toga zapala uloga grofice naklonjene svome spolu.⁵¹ Potonje je nalagalo krajnji oprez, pa su se u kritičarskom vokabularu zahtjevi njezine role kretali u rasponu od »delikatnosti« do »nezahvalnosti«. Ipak, svi su se nekako složili da je Kraljeva izvukla iz uloge najbolje što je mogla – fotografije otkrivaju njezino blijedo, patničko lice, ugasle oči, grč – a zanimljivo je da će, unatoč golemom rasponu uloga koje je Kraljeva odigrala tijekom svoje karijere, čak dvojica teatrologa istaknuti kako su joj najbolje pristajale uloge zamršeno-patoloških (I. Hergešić)⁵² ili servilnih (B. Senker)⁵³ žena kakva

⁴⁹ P. v. P [Petar Preradović ml.], »Frank Wedekinds Lulu«, *Morgenblatt*, XLV (1930.) 324, 27. studenoga, str. 5.

⁵⁰ Usp. Boris Senker, »Glumački izraz u međuraću«, u: *Sjene i odjeci*, Znanje, Zagreb 1984., str. 93.

⁵¹ m. b. [Milan Begović], »Wedekindova Lulu u Zagrebu«, *Novosti*, XXIV (1930.) 329, 28. studenoga, str. 8.

⁵² Ivo Hergešić, »Jubilej Božene Kraljeve«, *Teatar*, IV (1958.) 6, str. 2.

⁵³ B. Senker, *Glumački izraz u međuraću*, 1984., str. 88.

je bila grofica Geschwitz. Iako su se neki glumci po sudu kritike u ovoj predstavi izdigli iznad svog uobičajenog prosjeka (J. Gec kao atlet Rodrigo; D. Dubajić kao komediografski portretiran Schigolch), uprava je optužena da ovakvim tričavim predstavama bezrazložno zamara i troši glumce koje bi svi radije gledali u jakim, karakternim ulogama, osobito iz domaće dramske produkcije.

Uprizorenja Wedekindovih djela u Hrvatskoj redovito su izazivala prijepore ili rasprave o umjetnosti općenito i kazalištu konkretno, od razmatranja predmeta dramske umjetnosti preko suodnosa scenskog realizma i modernizma do gledateljskih očekivanja od teatra, no ovaj put se najjače zaoštrilo pitanje repertoarne politike kazališta, koje umjesto domaćih komada nudi zastarjele inozemne tekstove.⁵⁴ Prije premijere *Lulu* je najavljivana kao najdojmljivije Wedekindovo djelo; nakon premijere, kritika i javnost bile su rezignirane, predstava je odigrana još samo osam puta, a ishod Strozzijeve predstave najbolje je opisivala krilatica *mnogo vike ni za što*. Ni Wedekindova tematika ni forma njezine književne prezentacije nikoga u auditoriju nisu posebno uzbudile, osim možda kritičara koji su u novinama zastupali katolički moral pa su držali da takve teme nisu dostojne umjetnosti.⁵⁵ Drugi su opet smatrali Wedekindov pristup ljudskoj seksualnosti smiješnim i naivnim, no prosvjedi etičke provenijencije zapravo su bili rijetki i marginalni. Većinu je ipak najviše iritirala umjetnička (ispod)prosječnost Wedekindova teksta, odnosno Falckenbergova predložka. Nakon što je došlo do promjene društveno-političkih okolnosti, pa i financijske situacije u kazalištu, nakon što se publika upoznala i s Krležinim dramskim tekstovima iz njegove »kvalitativne« faze i nakon što je već sasvim očito nastupila smjena jedne književno-kazališne paradigme, Falckenbergova je teatralna prerada doživljena kao neuzbudljiva, potrošena i prevladana. Ni opsežan i kompleksan aparat mnoštva vanjskih, teatralnih efekata i šarolikih izražajnih sredstava – projekcije, svjetlosne i zvučne igre, koreodramski oživljen zvjerinjak iz Prologa, razni plesovi kod kojih su najatraktivnije dijelove izvodile balerine, pažljivo koordinirane masovne scene – nije mogao preokrenuti ishod predstave, iako je po općem mišljenju režija bila njezin najbolji dio, dajući tekstu dinamiku, slikovitost i dubinu. Fatalna dama koja je prije tridesetak godina izazivala zgražanje, gađenje i bučne prosvjede, ostarjela je, izgubila na draži i više nikoga nije uspijevala zavesti, čak ni uz svesrdnu pomoć redatelja, scenografa i glumaca.

⁵⁴ Jh [Josip Horvat], »Lulu«, *Jutarnji list*, XIX (1930.) 6760, 27. studenoga, str. 8.

⁵⁵ A. Ša. [Antun Šenda], »Lulu«, *Nedjelja*, II (1930.) 48, 30. studenoga, 4–5.

Godine 1913. *Zemskoga* je *duha* od lošeg teksta spašavala gluma; godine 1924. *Proljeće se budi* nije toliko skandalozno koliko idejno i formalno zanimljivo i poticajno djelo; godine 1930. *Lulu* ne uspijevaju izvući ni gluma ni režija, a mlak prijam znak je istrošenosti avangardističkoga kazališnog modela i signal poetskog zaokreta prema tzv. novom objektivizmu.

Zahtijevajući od društva radikalnu promjenu vizure, osobito prema seksualnosti i odgoju djece, Wedekind je zgazio na mnoge žuljeve i navukao na sebe bijes, potvore i nebrojene zabrane, ali istodobno je srušio mnoge predrasude i ograde te razotkrio niz tzv. tabu tema; zahtijevajući od dramatičara radikalnu promjenu vizure u načinu pisanja o čovjeku i svijetu, obogatio je dramsko pismo nizom inovativnih postupaka i utro putove daljem razvoju moderne drame, što će kulminirati u ekspresionizmu i djelu B. Brechta, koji je Wedekinda neobično cijenio. Do hrvatske pozornice Wedekind se probio samo u Zagrebu, i to donekle kasno, s tek dva, za njegov opus doduše ključna, dramska djela. Ta su dramska djela režirale tri jake redateljske ličnosti – Josip Bach, Ivo Raić i Tito Strozzi – koje su zajedno s Brankom Gavellom obilježile prvu polovicu 20. stoljeća i odigrale presudnu ulogu u razvoju i modernizaciji hrvatske kazališne režije, a neke od temeljnih sastavnica njihovih redateljskih rukopisa očituju se i u navedenim uprizorenjima Wedekindovih drama. Glavne uloge u Wedekindovim djelima redovito su tumačila velika imena hrvatskoga glumišta. Fatalnu su Lulu igrale Ančica Kernic i Vika Podgorska, dok je *Proljeće* specifično jer su velike glumačke zvijezde dijelile pozornicu s pomlatkom glumačke škole, s kojim je redatelj iskušavao nove metode rada na ulozima. Wedekindovi tekstovi obilježili su i tri glavne pozornice HNK-a, veliku Helmer-Fellnerovu zgradu, Kazalište u Tuškancu i Malo kazalište u Frankopanskoj ulici, tijekom jednoga od najplodnijih i najdinamičnijih razdoblja u povijesti hrvatskog kazališta. Izvedbe Wedekindovih djela uvijek su bile pozorno kritički popraćene, a veći dio kritičara bio je dobro obaviješten o autoru, bilo da je riječ o poznavanju njegova životopisa i literarno-kazališne sudbine, bilo da je riječ o poznavanju idejnoga sklopa pojedinoga djela i njegove kazališne recepcije. Drugo je pak pitanje koliko su ga u pojedinom trenutku bili u stanju prihvatiti. Naime, zbog tematskih i stilskih razloga, Wedekindov su opus takoreći u stopu pratili prijevori i proturječna stajališta. U *Zemskome* su se *duhu* problematičnima pokazale i forma i sadržaj, budući da je kritika ocjenjivala Wedekindov tekst sa stanovišta vjernosti klasičnoj dramaturgiji i realističnog preslikavanja zbilje; u drami *Proljeće se budi*

Wedekindovo je tematiziranje spolnoga sazrijevanja mladeži dobro prihvaćeno, dok se oko načina njegova uobličavanja kritika podijelila; u Falckenbergovoj preradi duologije o Lulu, i sadržaj i forma doživljeni su kao relikti poetike koja početkom tridesetih više nije intrigirala ni kritiku ni publiku. »Problematičan« kakav je već bio, uz Wedekinda se i u hrvatskoj kazališnoj povijesti nadovezalo nekoliko nepoznanica – nezabilježena ili vjerojatnije trajno odgođena izvedba *Pandorine posude*, nedoumice oko scenografije za predstavu *Proljeće se budi*, pozniji Mrkonjićev prijevod u arhivu DK Gavella, iako u tom kazalištu *Proljetno buđenje* nije izvođeno, a nisu ga u potpunosti zaobišli ni skandali.

Reakcije hrvatske javnosti i kritike na Wedekinda nerijetko su se kretale između krajnosti, od potpunog obezvrjeđivanja do slijepog podržavanja, onako kako se i sam na neki način kretao između krajnosti: s jedne strane bio je zločesti dečko suvremenoga literarnoga svijeta, s druge pionir moderne drame; vječita zagonetka, baš kao i njegova Lulu, u kojoj »čas pobjeđuje čovjek, čas zvijer«; pritajen negdje između Jacka Trbosjeka i Zakukuljenoga gospodina, koje je s toliko strasti osobno utjelovljivao na pozornici.

THEATRICAL RECEPTION OF THE WORKS BY FRANKO WEDEKIND IN CROATIA

S u m m a r y

The work studies the theatrical reception of the dramas by Franko Wedekind in Croatia in the first half of the 20th century. As Wedekind's works were challenging, suppressed or forbidden, they came upon a thorny path to the Croatian stage, so they were only held on the Zagreb Croatian National Theatre stage, that being quite late: *Zemski duh* was performed in 1913, *Proljetno buđenje* in 1924, Falckenberg's remake of *Lulu* in 1930. Three excellent directors played an important part in the modernisation of Croatian theatrical production, and some of the basic guidelines in their scripts were displayed at staging Wedekind's dramas. Due to thematic and stylistic reasons altogether, Croatian stagings of Wedekind's works were closely followed by contradictory reactions and disputes, from questions on the subject of theatrical art, interrelations of scenic realism and modernism, to questions on the repertory politics of the theatre, especially when referring to the quantitative and qualitative ratio of home and foreign writers, and was neither bypassed by scandals or ignorance.